

anderden wezenlijk langzamer. De reflex van de zelfbevraging in de kunst dient daarom dus ook als nieuwe bevraging van de waarneemingsmodellen in het publiek.

In de dansperformance is er begin jaren negentig een kleine maar opgemerkte stroming van zelfreflectie ingezet. De in Europa werkende Amerikaanse choreografe Meg Stuart is de jongste spilfiguur van een beweging die de dans van binnenin het systeem onderzoekt. Dat betekent dat de dansende beweging in klassieke zin zich weliswaar transformeerde tijdens haar onderzoek, maar altijd nog als zodanig herkenbaar bleef. Stuart situeert zich in de traditie van een Isadora Duncan, Rudolf von Laban, Martha Graham, Merce Cunningham, en in de traditie van de New Yorkse postmoderne dans en het danstheater. In haar werk worden het danslichaam en zijn fictionele beweging uit elkaar getrokken en vervormd. De structuur van het stuk en van de choreografie wordt bevraagd, net zoals de verhouding tussen performers en publiek. Coöperatieve modellen worden uitgetoetst en in *Alibi* (2002) tenslotte vallen dans en theater (beide uitgeleefd) in elkaar samen. Waar Anne Teresa de Keersmaecker begin jaren tachtig nog de serialiteit in de dans onderzocht en Pina Bausch op datzelfde moment de dans met een theatercontext vervlocht, finaliseerde Stuart in Brussel

in de jaren negentig haar nieuwe opvatting van de dansfiguur op basis van haar reflexieve onderzoek in de kunstvorm. Ze dreef het fictionele lichaam in een diepe, conflictrijke spanning met zichzelf en met zijn omgeving.

Rond 1995 viel een jonge Franse choreograaf op, met een heel andere invalshoek op de noodzaak van het zelfonderzoek van de dansperformance. Jérôme Bel identificeerde het lichaam op de scène als een representerend tekensysteem. Wordt de als traditionele 'dans' identificeerbare beweging uit een als 'dans' omschreven kunstwerk weggehaald, dan verschijnt het performende lichaam in het kader van het betekenisveld 'theater' als een matrix van culturele codes. Vertrekkend vanuit een sterk maatschappijkritische basis, probeerde Bel de basismodellen van de performance te isoleren, demonstreerde hij verborgen symbolische processen, extrapoleerde hij delen van het contract tussen artistieke presentatie en receptie en confronteerde hij het publiek met de eigen gedetermineerdheid door gemeengoed uit de populaire cultuur. Bels werk is een concrete reactie op de 'anything goes'-mentaliteit in de dans van de jaren tachtig, op de hedonistische greep uit de veelheid der mogelijkheden, op de jonge, heroïsche, artistieke en erotische danserslichamen en op de spectaculaire ambities in de choreografie.

Als in de beeldende kunst alleen nog naakte ruimtes werden geëxposeerd (Yves Klein, *De leegte*, 1958) of als de geluidscoullisse rond een zwijgende piano tot muziek werd (John Cage, *4'33"*, 1952), als de performance zowel acteurs als publiek wegliefte (Robert Filliou, *No-Play in front of a No-Audience*, 1962), betekenden al deze werken in hun genre richtingaanwijzende veranderingen. Zo is het weglaten van de als 'dans' identificeerbare beweging in een dansstuk (o.a. in het choreografisch werk van Yvonne Rainer in de jaren zestig) een even sterke duiding van de noodzaak van een discipline-gerichte heroriëntering. In Jérôme Bels dansloos dansstuk *Nom donné par l'auteur* (1994) is een nieuwe opstoot van choreografische zelfreflexiviteit te zien. Ook Xavier Le Roy, een gepromoveerd moleculair bioloog, die van de wetenschap naar de dansperformance overgestapt en begin jaren negentig van Parijs naar Berlijn verhuisd is, verzaakte in zijn solo *Self Unfinished* (1999) tenslotte helemaal aan de mooie 'dans'. Le Roy had zich toegelegd op het oeuvre van Yvonne Rainer, in het bijzonder op het stuk *Continuous Project – Altered Daily* (1970). Precies in de omgeving van het legendarische Judson Church Dance Theater in New York, waarvan Rainer lid was, ontwikkelde zich ook de tot op vandaag weinig geliefde gedachte, dat elke beweging een dansbeweging kon zijn.

Nom donné par l'auteur JÉRÔME BEL FOTO LAURENT PHILIPPE

